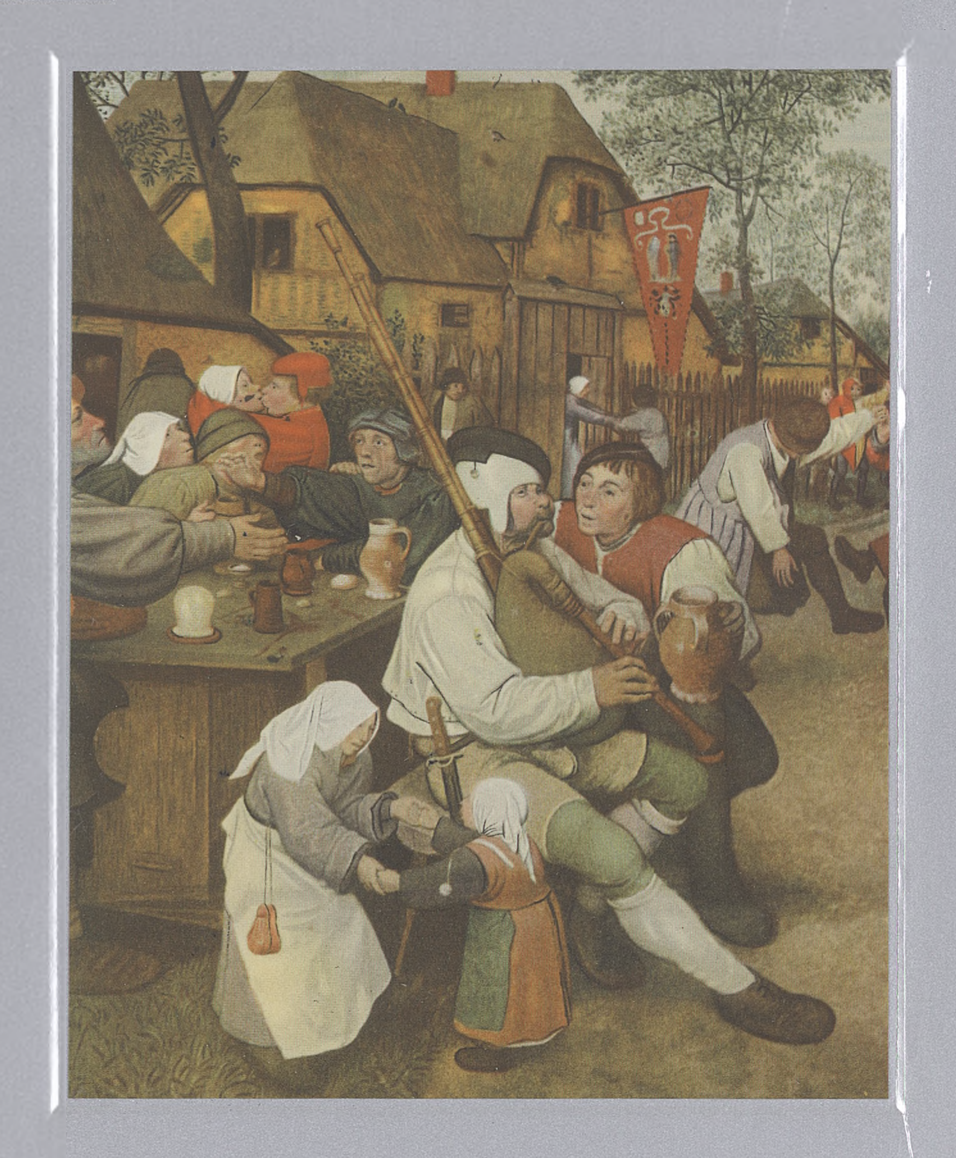
SILBERNEN BÜCHER



PIETER BRUEGHEL

FLÄMISCHES VOLKSLEBEN

PIETER BRUEGHEL / FLÄMISCHES VOLKSLEBEN

A. Schallenberg
Bern zu Weihnachten 1958

PIETER BRUEGHEL
FLÄMISCHES VOLKSLEBEN

ZEHN FARBIGE TAFELN UND DREIZEHN

ABBILDUNGEN IM TEXT

EINGELEITET VON

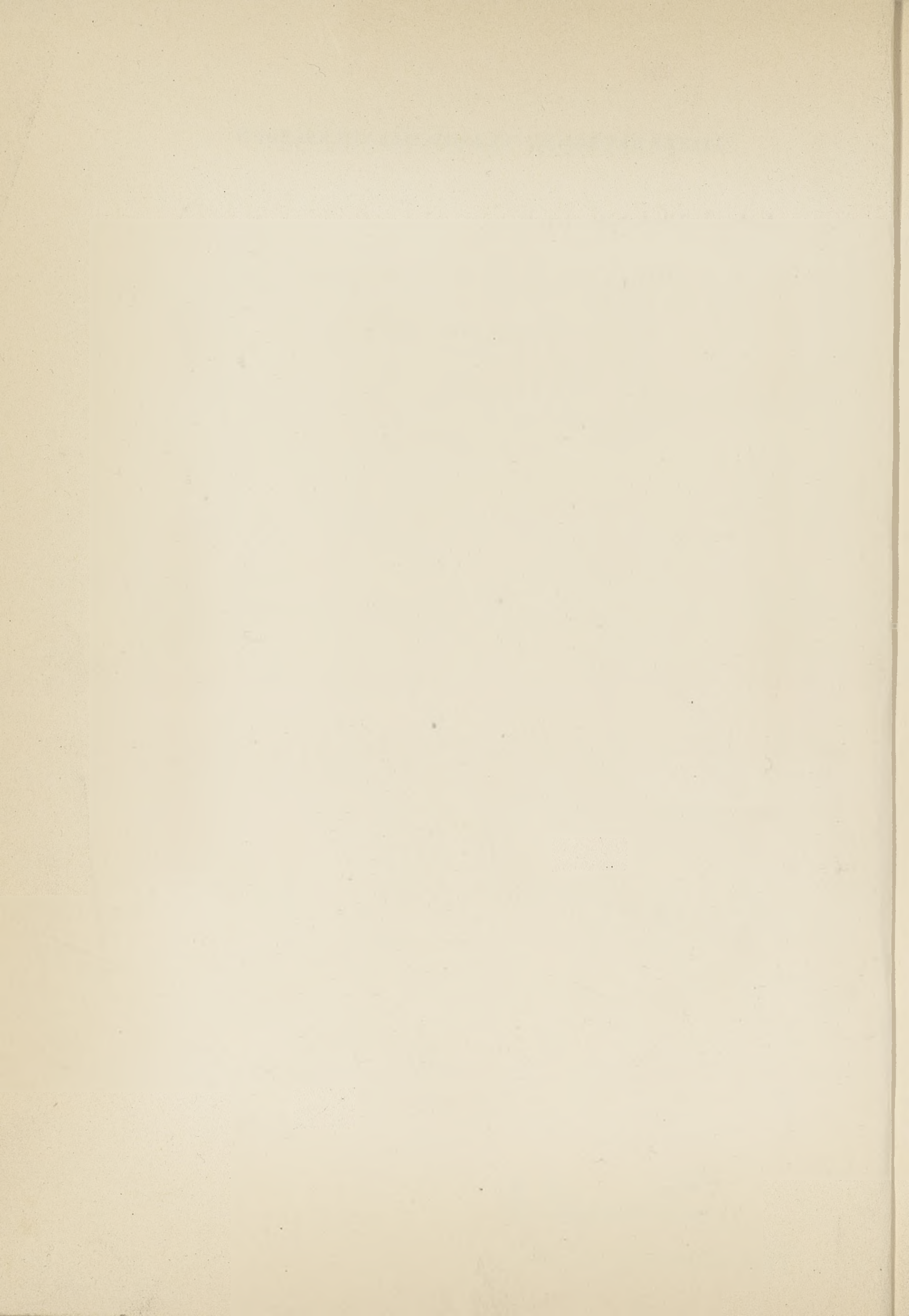
MAX DVOŘÁK



DIE SILBERNEN BÜCHER

WOLDEMAR KLEIN

BERLIN





In diesem Bande sind Szenen aus dem Flämischen Volksleben, wie sie Pieter Brueghel zeichnete und malte, vereinigt. Ausgesprochene Sittenschilderungen enthalten die Gemälde: *Die Kirmes, Die Bauernhochzeit, Die Sprichwörter, Die Kinderspiele* und *Der Kampf des Faschings mit der Fastenzeit.* Die ersten drei Gemälde sind in unserem Bande ganz wiedergegeben, von den beiden anderen nur Ausschnitte. Bei der Fülle wundervoll beobachteter Einzelheiten, die verschwenderisch die Bilder Brueghels erfüllen, schien es dem Herausgeber als besonders lohnende und reizvolle Aufgabe, eine Auswahl von Details auf farbigen Tafeln vorzuführen. So enthält Tafel I nur den Dudelsackpfeifer aus der *Kirmes,* die Tafeln V und VI zwei heitere Szenen aus dem sonst wenig übersichtlichen Bilde der *Kinderspiele,* die Tafel X zeigt das übermütige Fastnachtstreiben in einem flämischen Provinzstädtchen usw. An diesen Ausschnitten kann man am besten beobachten, mit welcher Eindringlichkeit und liebevollen Sorgfalt Brueghel jede Kleinigkeit auf seinen Bildern behandelte.

Die gleiche sorgfältige Naturbeobachtung können wir auch an den Handzeichnungen feststellen, die im Text verstreut sind: jeder Riemen, jede Schnalle sind hier peinlich genau eingezeichnet. Und welche Fülle von Typen zieht an unserem Auge vorüber: Marktweiber, Bauern, Bettler, Landstreicher! So ergänzen die Handzeichnungen im Text und die Bilder auf den farbigen Tafeln einander aufs vortrefflichste und geben uns einen lebendigen Ausschnitt aus dem Flämischen Volksleben des XVI. Jahrhunderts.

W. K.

AUSGEWÄHLT UND HERAUSGEGEBEN
VON
WOLDEMAR KLEIN

Was Simmel über Michelangelos tragischen Lebensabschluß geschrieben hat*, gilt für die ganze Zeit. Die Kunst, als eine von den dunklen Abgründen und unlösbaren Fragen des Daseins losgelöste Sphäre einer künstlerischen Vergöttlichung der objektiven Form und ihrer sinnlichen Erscheinung, zur überrealen Vollendung durch die autonome Macht der Einbildungskraft entwickelt, gelangte zu Grenzen, die nicht mehr überschritten werden konnten.

Zugleich mußte aber, was noch wichtiger war, die ungeheure Kluft zwischen den künstlerischen Idealen und den tatsächlichen geistigen Bedürfnissen und Bedrängnissen einer Menschheit, die nicht, wie einst die Alten, dem Lebenskulte allein ergeben war, sondern auf dem eschatologischen Glauben ein kunstvolles dualistisches System von geistigen und materiellen, irdischen und himmlischen Gütern aufgebaut hatte, mit der Erkenntnis der Grenzen, die in der renaissancemäßigen Auffassung der Kunst enthalten sind, plötzlich zutage treten. So vollzog sich in geistig führenden Kreisen eine umwälzende Reaktion gegen den formalen Idealismus der Hochrenaissance, wobei es sich nicht um dieses oder jenes neue künstlerische Ziel gehandelt hat, sondern um die ganze Stellung zur Kunst und um ihre Rolle im Geistesleben. Wo sie früher führte, wurde sie plötzlich geführt, und aus dem Inbegriff der höchsten Werte der Menschheit verwandelte sie sich in ein Hilfsmittel des geistigen Ringens der Menschheit. Niemand hat diesen inneren Zusammenbruch des stolzen Gebäudes früher und tiefer begriffen als Michelangelo, niemand ergreifender als er, der sich im Alter von dem abgewendet hat, was der Ruhm seines Lebens war, um aus dem neuen geistigen Bewußtsein der Kunst einen neuen Inhalt zu geben.

Doch es handelte sich nicht um diesen oder jenen Künstler. Wie nach einer festlichen Nacht mit dem erwachenden Morgen die Tagessorgen lebendig werden, so wurde überall in der christlichen Welt der unermeßliche Komplex von ungelösten Fragen, Widersprüchen, geistigen Notwendigkeiten, der, vom Mittelalter übernommen, unter dem Schleier der Renaissancekultur nur schlummerte, auf allen Gebieten des geistigen Lebens wiederum lebendig und führte zur Auflösung der kunstvollen Einheit dieser Kultur in eine Fülle von alten, plötzlich aktuell gewordenen und neuen Gesichtspunkten und Strömungen und zu kaum übersehbaren, scheinbar ganz auseinandergehenden und doch aus derselben Quelle fließenden Versuchen, der Kompliziertheit der Lebensprobleme, der die Renaissance aus dem Wege ging und die die Reformatoren durch eine gewaltsame Vereinfachung beseitigen wollten, ohne daß es ihnen gelungen wäre, historisch und psychologisch, spekulativ und praktisch, religiös und skeptisch, innerlich und extensiv gerecht zu werden. Es gab wenig Zeiten, die ohne äußerlich glanzvolle Schöpfungen in ähnlichem Maße von umgestaltenden Kräften, zerstörenden und befruchtenden, erfüllt gewesen wären.

Zu den charakteristischen Zügen der neuen Kunstverhältnisse gehörte die Entstehung von Verlagshandlungen, die den mannigfaltigen neuen künstlerischen Bedürfnissen der Allgemeinheit zu dienen hatten. Für einen solchen Verlag, den ersten

* Georg Simmel, Philosophische Kultur. Leipzig 1911, S. 181f.



»Der Meister scheint in der allgemeinen Vorstellung nicht auf dem Platze zu stehen, der ihm gebührt.«

Diese Worte Friedländers charakterisieren trefflich den gegenwärtigen Stand der Auffassung von Brueghels Kunst und Bedeutung. Für das große Publikum ist er noch immer in erster Linie der »Bauernbrueghel«, das heißt das Verhältnis zu seinen Bildern ist noch immer fast ausschließlich durch stoffliche Interessen bedingt. Doch auch im Kreise der Kunstverständigen ist die Beurteilung Brueghels noch lange nicht so geklärt, wie es wünschenswert und notwendig wäre. Wohl haben Bastelaer und Friedländer mit allem Nachdruck darauf hingewiesen, daß Brueghel zu den ganz großen Künstlern zu zählen ist; ungeklärt blieb jedoch seine Stellung im Rahmen der gleichzeitigen Kunst, sowohl der niederländischen als auch der ganzen europäischen, aus deren italienisch beeinflußter, idealistischer Grundstimmung er eigenartig, beinahe wie ein Anachronismus emporragt.

Während Bastelaer in Brueghels Kunst eine Revolution des positiven niederländischen Geistes sah, leitet sie Friedländer aus einer »Unterströmung« ab, die in den Niederlanden neben und abseits des im Banne der Italiener stehenden großen Stiles sich erhalten hat.

Beides scheint mir nicht zu genügen, um Brueghels Bedeutung und Größe richtig und erschöpfend zu charakterisieren. Niemand wird daran zweifeln, daß Brueghels Kunst auf niederländischen oder, umfassender gesagt, nordischen Überlieferungen beruhte. Warum und wie sich jedoch diese Überlieferungen um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts scheinbar im Gegensatz zu den übrigen Kunstströmungen der Zeit zu einer weitaus überragenden und bahnbrechenden künstlerischen Persönlichkeit verdichten konnten, wie es kam, daß in dieser der nordische Geist den südlichen, Jan van Eyck den Michelangelo besiegte, das künstlerische Nebengebiet des Sittenbildes das Hauptgebiet der Mythologien und Historien, und warum dieser Sieg mehr war als eine territoriale oder nationale Episode und warum er der ganzen Entwicklung der Malerei nördlich der Alpen eine neue Wendung gab: all dies sind Fragen, die durch die bisherige, rein niederländische Einstellung des Problems Brueghel kaum berührt werden, für dessen Lösung jedoch von fundamentaler Wichtigkeit sind. Nie steht ein führender, bahnbrechender Künstler jenseits der geistigen Gesamtlage seiner Zeit, und wenn uns die Fäden, die ihn mit ihr verbinden, nicht sichtbar sind, so besagt dies, daß wir in der Auffassung entweder seiner Kunst oder des Zeitalters nicht tief genug gedrungen sind.



liche. Nicht so sehr darauf, wie die Menschen sein sollen, kommt es ihm an, sondern wie sie mit ihren Fehlern, Leidenschaften und Verschrobenheiten tatsächlich sind, erzählt er drastisch und humorvoll, dem Beschauer überlassend, die Lehre daraus zu ziehen. Ja, stärker als bei Rabelais tritt bei ihm das Lehrhafte allmählich ganz in den Hintergrund und wird von rein künstlerischen Interessen absorbiert. Wie kuriose Dinge gibt es doch, wenn man sich die Menschen in ihrem ganzen Gehaben näher ansieht, wieviel Unterhaltendes und die Einbildungskraft Anregendes, Heiteres und auch Ergreifendes findet man da, wert, künstlerisch dargestellt zu werden — das besagen seine Bilder und Kupferstiche der mittleren Periode. Da bedarf es kaum der Übertreibungen und Monstrositäten — und es verwandelt sich die alte, religiös bedingte didaktische Satire in ein künstlerisch-souveränes Sittenbild.

Hat aber gerade das Sittenbild im Norden nicht eine lange Vorgeschichte in Peter Aertsen, dem Braunschweiger Monogrammisten, in Lucas van Leyden, in Dürer und Jan van Eyck und weiter zurück bis zu den Drolerien der gotischen Malerei und Skulptur? Gewiß, etwa wie Michelangelos Gestalten eine lange Vorgeschichte hatten. Doch wie diese nicht nur von denen etwa Giovanni Pisanos, sondern auch von denen seiner unmittelbaren Vorgänger eine ganze Welt trennt, so erhob auch Brueghel die Sittenmalerei zu einer ganz neuen Bedeutung. Bei seinen Vorgängern wurzelte sie in der gotisch-naturalistischen Nachahmung der Wirklichkeit. Wie Tiere und Pflanzen, Gebäude und Landschaften, so malte man auch Genrefiguren und Genreszenen treu nach dem Leben »wie sie Gott geschaffen hat«, als einen integrierenden Teil des weit über sie hinaus-

in den Niederlanden, hat Brueghel gearbeitet. Hieronymus Cock, der Gründer und Leiter des Unternehmens, gab verschiedene Kunstwerke heraus: neben alten und neuen italienischen Gemälden, die als Schule der hohen Kunst galten, auch Bilder von Bosch, alte und neue Merkwürdigkeiten, Grotesken, Porträts berühmter Männer, Landschaften und Ruinen, also Darstellungen, bei denen das gegenständliche Interesse im Vordergrunde stand. Es arbeiten für ihn der Italiener Ghisi, der berühmte flämische Landschafter Matthias Cock, der Holländer Heemskerck und viele andere Künstler, darunter auch Brueghel, dessen Hauptaufgabe ursprünglich darin bestanden zu haben scheint, Vorlagen für Stiche mit landschaftlichen Darstellungen zu liefern. Er zeichnet, wie es damals allgemein üblich war, Veduten, in denen Naturaufnahmen zu idealen Kompositionen verbunden wurden, und solcher Veduten halber dürfte er ähnlich wie Heemskerck in erster Linie nach Italien gereist sein.

Gewiß wäre es aber falsch, daraus zu schließen, daß Brueghel aus dem Süden nichts als landschaftliche Studien mitgebracht habe. In diesen selbst können wir den Einfluß der gleichzeitigen italienischen Kunst wahrnehmen. Die Kompositionen werden bewegter und an Stelle der Häufung der Einzelheiten und der ruhigen Linien wie auch des einheitlichen Tones der Frühwerke traten abgewogene Massen, ein leidenschaftliches Spiel von Kurven und bewegten Umrissen, lichte und dunkle Partien in großen Flächen. Noch deutlicher können wir die Einwirkungen in figuralen Darstellungen beobachten. Vor der italienischen Reise fehlen sie ganz, nach ihr gewinnen sie in Brueghels Produktion bald das Übergewicht, wobei die Reihe durch Werke eröffnet wird, die unverkennbar den Werken der gleichzeitigen italienischen Manieristen nahestehen.

In den großen Allegorien, die nach seiner Rückkehr aus Italien entstanden sind, verbindet er die heterogensten Elemente, alte christliche Symbolik und realistische Motive, flamboyante Architekturen und Figuren, die sich Vorbildern aus dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts nähern, mit raffaelesken Gestalten und mit wahrheitstreuen Schilderungen aus dem Leben der Gegenwart zu phantastischen Erfindungen. In ihnen sind noch etwas gewaltsam vereinigt jene drei Phantasiegebiete, die in der Folgezeit, zur selbständigen Bedeutung entwickelt, Brueghels Kunst beherrscht haben. Dies war einmal die Welt des Grotesken, Infernalen, die Natur zu monströsen Vorstellungen umgebildet, worin Bosch ein halbes Jahrhundert früher Brueghel voranging.

Es ist gewiß ein Irrtum, Brueghel einfach als einen Fortsetzer des Bosch hinzustellen. Er setzt ihn nicht fort, sondern greift auf ihn zurück, wie man auch sonst um die Mitte und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vielfach auf die ältere niederländische Malerei zurückzugreifen begonnen hat. Bei Bosch wirkt noch das Mittelalterlich-Dämonenhafte nach, die Symbolisierung der geheimnisvollen Mächte, von denen der Mensch in der Natur und im Leben umgeben ist, und der Moralist steht trotz des unerschöpflichen Reichtums der Erfindungsgabe über dem Dichter.

Bei Brueghel verschiebt sich der Nachdruck auf die Beobachtung und Schilderung der Lebenszustände. In ihnen selbst sucht und findet er das Groteske und Absonder-

in seiner anthropologischen Bedingtheit und kulturgeschichtlichen Tatsächlichkeit und damit einen ganz neuen Begriff der inneren Wahrheit der Menschenschilderung. Es heißt die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung seiner Bilder und Kupferstiche ganz zu verkennen, wenn man sie volkstümlich nennt und glaubt, sie wären für die Unterhaltung jener Kreise geschaffen worden, denen sie ihre Darstellungsstoffe entnommen haben. Es ist dies ein ähnlicher Trugschluß aus dem dargestellten Inhalt, wie wenn man glauben würde, Millet habe seine Bauernbilder für Landbewohner gemalt, Dostojewski seine Romane für arme Leute und Verbrecher geschrieben.

Niemand, der mit der ganzen geistigen Entwicklung der Neuzeit vertraut ist, wird daran zweifeln können, daß Brueghels Sittenbilder nicht nur ihrer malerischen Qualitäten wegen zu dem Bedeutsamsten und für die Zukunft Wichtigsten zu zählen sind, was wir der Kunst des sechzehnten Jahrhunderts zu verdanken haben. Es spricht aus ihnen dieselbe frohmütige, gedankenkühne Weltlichkeit, die den fortgeschrittensten religiösen Strömungen des Zeitalters eigentümlich war und in der Unterdrückung der transzendenten Richtung in der Theologie und in der Verankerung der Religion in der natürlichen, an kein kirchliches Confiteor und Dogma gebundenen Menschlichkeit bestanden hat. Darin hatten niederländische und englische Schriftsteller die Führung. »Auf die Menschen kommt es an, nicht auf die Konfessionen«, schrieb der Radierer, Humanist und Politiker Coornhert, und als in Amsterdam ein armer Teufel zum Tode verurteilt werden sollte, weil er Christus für einen bloßen Menschen hielt, meinte der Bürgermeister Peter van Hooft: »Es geht nicht an, das Leben der Menschen von den Subtilitäten der Gelehrten abhängig zu machen.«



Es ist bereits auf die Übereinstimmung zwischen den Volksszenen Brueghels und Shakespeares hingewiesen worden. Ein unmittelbarer Zusammenhang ist dabei kaum anzunehmen, sondern die Verwandtschaft beruht auf einer neuen großen Entwicklungslinie, der sowohl große Dichter als auch bahnbrechende Künstler der zweiten Hälfte des sechzehnten und des beginnenden siebzehnten Jahrhunderts angehört haben. Von Rabelais und Brueghel einerseits zu Cervantes, Shakespeare und Callot andererseits vollzog sich die große Konstituierung eines neuen bildlichen und poetischen Realismus, dem die Entdeckung und künstlerische Darstellung der auf der Beobachtung des tatsächlichen physischen und psychischen Lebens des Volkes beruhenden Lebenswahrheit zugrunde lag. Im Gargantua ist sie, parodistisch übertrieben, noch mit alten Stilelementen vermengt. Brueghel



gehenden Begriffes der Außenwelt und jener supponierten metaphysischen Einheit, mit der man in einer bestimmten Abstufung ihrer geistigen Bedeutung alle bildlichen Elemente von der einfachen Alltagserfahrung bis zu den tiefsten Mysterien des Glaubens in Beziehung setzte.

Als dann diese innere und äußere Einheit durch die Renaissance zersetzt wurde, beginnen sich aus dem weltlichen Kommentar und Beiwerk der »heiligen Wahrheiten« selbständige Kunstgattungen zu entwickeln, bei denen aber noch immer das illustrative Moment im Vordergrunde steht.

Das Sittengeschichtliche haftet gleichsam noch an der Oberfläche der Dinge, ist ein Kunstmittel neben vielen anderen, deren sich der Manierismus bediente, und ohne tiefere selbständige Bedeutung für das geistige Sichbewußtwerden der Lebenszusammenhänge.

Diese Bedeutung hat ihm erst Brueghel erschlossen. Er malt Volksleben, wie es Shakespeare verwertet hat; wie dieses bei dem großen Dichter des Manierismus der wogende, in eine Fülle von Lebensäußerungen zerfallende Hintergrund der gewaltigen Charaktergestalten ist, so bildet es bei Brueghel den Gegenpol der synthetischen Idealfiguren, in denen seine Vorgänger und Zeitgenossen das künstlerisch Bedeutsame gesucht haben. Dies entsprach der Rolle, die der Realismus als Kontrapost zu idealen Bildungen auch sonst in der manieristischen Periode spielte; doch Brueghel war der erste, dem realistische Volksszenen nicht nur ein äußerer Inszenierungsapparat waren, sondern dem das Leben selbst als Maßstab des Menschlichen und als Quelle des Studiums und der Erkenntnis der die Menschen beherrschenden Triebe, Gebrechen, Leidenschaften, Sitten, Gewohnheiten, Gedanken und Empfindungen galt. Nicht um einzelne Individuen handelt es sich dabei, die Besonderes erlebt, gefühlt oder geschaffen haben, sondern um die Masse, um eine Vielheit von Individuen, die als Ganzes an Stelle der kirchlichen und profanen Idealgestalten getreten ist, oder um Gestalten, die als Vertreter dieser Vielheit angesehen werden können. Selbst die Blinden und die epileptischen Frauen wurden nicht einzeln, sondern als eine ganze Gruppe dargestellt. Die Darstellung der Menschenmasse gehörte zu den wesentlichen Zügen der christlichen Kunst; während sie jedoch bis dahin entweder nur ein Echo von Begebenheiten höheren Grades war, deren Ursache über ihr normales Leben hinausging, oder ein Mittel, die äußere Wahrscheinlichkeit und Wirklichkeitswirkung der Darstellung zu erhöhen, führte Brueghel in die Kunst ein, was von neueren Schriftstellern als Volksseele bezeichnet wurde: das psychische Eigenleben einer breiten Volksschicht in seiner Eigenart und Autonomie,



finden. In den Hauptwerken dieser Zeit — es sind dies die »Sprichwörter« (Abb. VII) in Berlin, der »Kampf des Faschings mit der Fastenzeit« (Abb. VIII, IX und X) und die »Kinderspiele« (Abb. V und VI) in Wien — finden wir den entfesselten Wirrwarr der vorangehenden Kompositionen durch eine klare, übersichtliche und einheitlich gesehene Darstellung ersetzt. Zwar wird die Abstufung der Sonderbedeutung einzelner Figuren noch konsequenter als früher vermieden. So sind zum Beispiel die spielenden Kinder gleichmäßig, beinahe wie das Muster eines Teppichs auf den Schauplatz der Darstellung verteilt. Als ob es dem Meister darum zu tun gewesen wäre, den kunstvoll aufgebauten italienischen Kompositionen, sie in homogene Grundelemente auflösend, den größten Gegensatz entgegenzustellen.

Noch auffallender als in früheren Bildern ist das Fehlen jeder Zentralisierung. Gleichmäßig, beinahe wie Schachbrettfiguren bedecken die einzelnen Gestalten und Gruppen die Bildbühne, untereinander durch die Gleichartigkeit der Lebensbetätigung, durch das heitere jugendlich bewegte Spiel, welches nach allen Seiten hin auch fortgesetzt werden könnte, verbunden.

Dabei ist aber diese Darstellung der in koordinierten, an sich unbegrenzten Beispielen wirksamen, natürlich triebhaften und nur durch allgemeine Voraussetzungen

gab ihr ihre volle selbständige Bedeutung, wobei er mit genialer Kühnheit seine Schilderungen in erster Linie auf jenen Stand konzentrierte, in dem sie am reinsten und anschaulichsten ausgeprägt war.

Gleichzeitig mit der neuen Auffassung des sittengeschichtlichen Inhaltes begann Brueghel auch seine Bilder in einer neuen Weise zu komponieren. Seine Frühwerke bieten in dieser Beziehung kaum etwas, was sie von der Kunst seiner fortgeschritteneren Zeitgenossen wesentlich unterscheiden würde.

Ihr Ausgangspunkt war die Addition von möglichst vielen und interessanten Einzelmotiven, die renaissancemäßig zu einer objektiv konstruierten bildlichen Einheit vereinigt wurden. Landschaftliche Einzelheiten und die Figuren werden zu Gruppen zusammengefaßt und in Raumschichten eingeordnet, welche einerseits die Bildfläche betonen, anderseits kulissenartig das Auge auf Grund einer perspektivischen Anordnung in die Tiefe führen, die den Überlieferungen der normalen Gegenüberstellung von Raumausschnitt und Beschauer entsprochen hat.

Diese Kompositionsart hat Brueghel nach der italienischen Reise weitergebildet. In den Werken, die bald nach der Rückkehr aus dem Süden entstanden sind, und gelegentlich auch später ist die Darstellung deutlich im Sinne des Romanismus gegliedert. Massen werden gegen Massen gestellt und in ihrer Verteilung in der Fläche und im Raume herrscht eine rhythmische, die Kräfte ausgleichende Ordnung.

Daneben beginnt aber immer mehr wiederum das Detail zu wuchern, so daß die Bilder den Eindruck eines bunten Getümmels erwecken. Sie werden chronikalisch ausgesponnen, und mit einem fast mittelalterlichen horror vacui füllt der Zeichner und Maler die Flächen und Räume, wobei auf einen objektiven kompositionellen Aufbau kein Gewicht gelegt wird. Wenn einzelne Figuren, Gruppen oder Landschaftsteile stärker betont erscheinen als andere, so geschieht dies der Verdeutlichung des Darstellungsinhaltes wegen, nicht aber aus aprioristisch-formalen Gründen. In der Regel überwiegt ein ungehemmter Trubel, eine Häufung von gleichwertigen Einzelmotiven; als ob der Künstler dadurch ausdrücken wollte, daß es nicht auf einzelne Menschen ankommt, sondern auf einen Ausschnitt aus der Gesamtheit, nicht auf diese oder jene Begebenheit, sondern auf die breite Fülle des Lebens, die alle Grenzen und Konstruktionen sprengt und überflutet.

Verstärkt wird diese Wirkung durch die starke Bewegung der Figuren. Sie beruht weder auf den statuarischen Bewegungsmotiven der klassischen und italienischen Kunst, noch auf geschlossen bewegten Massen, sondern auf der unendlichen Mannigfaltigkeit der vitalen Betätigung, deren Spiegelbild das Gemälde in allen seinen Teilen enthält. Unzählige Lebensakte, wie im Fluge im Alltagsdasein der Menschen erhascht, werden aneinandergereiht, charakteristische Gestalten, deren Besonderheit aber nicht in ihrem Verhältnis zu bestimmten formalen Problemen, sondern in einer unmittelbar abgesehenen Lebenswahrheit wurzelt und deren Summe an die Bewegtheit und Lebendigkeit eines ins Menschliche übertragenen Ameisenhaufens erinnert.

Um die Wende der fünfziger Jahre begann Brueghel seine Bilder anders zu er-

angelos bildliches Denken löst sich von historischer und örtlicher Begrenzung los, seine figuralen Phantasien sind allmenschlich und absolut »in Zeit und Ewigkeit«. Brueghels Erzählungskunst wendet sich dagegen immer mehr dem zeitlich und örtlich Determinierten zu, nicht naturalistischer Beobachtungen oder dieses oder jenes formalen Problems wegen, sondern da das menschliche Leben selbst in seiner natürlichen Bedingtheit und Mannigfaltigkeit die Quelle des Allgemeingültigen und künstlerisch Erhebenden geworden ist.

Brueghel baute als erster das geistige Geschehen der Erzählung auf dem auf, was wir als Volksseele zu bezeichnen gewohnt sind, das heißt auf Tatsachen, die für das geistige Leben breiter Volksmassen charakteristisch sind. Die Frucht des genialen Experimentes war Brueghels letzter Stil. Bezeichnend für ihn ist eine neue Form des Sittenbildes, deren bahnbrechende Bedeutung uns klar werden dürfte, wenn wir sie uns an markanten Beispielen vergegenwärtigen.

Die »Bauernhochzeit« (Abb. III u. IV) und die »Kirmes« (Abb. I u. II) in Wien. Die Bilder sind nicht datiert, können aber nur dem Ende von Brueghels Entwicklung angehören. Sie stellen keine zum Nachsinnen anregenden Begebenheiten, sondern wohl festliche, aber im übrigen banale Szenen aus dem Bauernleben dar. Der Nachdruck liegt auf dem Wie.

In der Bauernhochzeit legte Brueghel die neue kompositionelle Konzentration einer Innenraumszene zugrunde. Eine Fülle von Hochzeitsgästen hat sich in der Diele versammelt und weitere drängen nach. In architektonischer Begrenzung entrollt sich vor unseren Augen das Bild einer bunten Menge, in reichster Mannigfaltigkeit und doch übersichtlich gegliedert.

Sie entspricht der um die Mitte des Jahrhunderts in Italien beliebt gewordenen Tiefenanordnung in den Darstellungen des letzten Abendmahles und der Hochzeit zu Kana, deren schönstes vor Brueghels Bauernhochzeit entstandenes Beispiel Tintorettos Gemälde in der Salute aus dem Jahre 1561 bietet. Die Übereinstimmung ist so auffallend, daß man vermuten könnte, Brueghel habe eine Reproduktion oder Kopie des Gemäldes gesehen. Im höchsten Grade lehrreich ist es aber wiederum, wie Brueghel dieses oder ein ähnliches Vorbild verändert hat.



Die räumliche Abgeschlossenheit der Darstellung, die bei Tintoretto nur etwas gelockert ist, verschwindet bei Brueghel beinahe ganz. Der Venezianer stellte den Raum so dar, daß wir die Form, die Dimensionen und die Begrenzung der Halle klar übersehen können. Brueghel begnügte sich dagegen mit einer Teilansicht, so daß wir die Gesamtgestalt des dargestellten Innenraumes nur vermuten, doch nicht überblicken können. Die perspektivische Konstruktion, das heißt das formale Mittel einer bestimmten Tiefenausdehnung, ist bei Tintoretto auffallend stark betont. Selbst



des menschlichen Daseins bedingten Vitalität weder wie in älteren ähnlichen Darstellungen ein chaotisches Überfluten jedes künstlerischen Gefüges, noch wird ihre Bedeutung durch Häufung erzählender Momente erschöpft. Trotz der bewegten Gruppen ist die Gesamtwirkung der Darstellung eine ruhige; über dem lärmenden Kindertumult steht die Ruhe der räumlichen Szenerie.

Brueghel führt uns das Leben so vor Augen, wie es ist, als einen bestimmten Ausschnitt aus seiner unerschöpflichen, allen abstrakten Normen sich entziehenden Mannigfaltigkeit, als ob er es wirklich dem Beschauer auf einer Bühne zeigen wollte.

Doch es kommt nicht allein auf die Wirklichkeitswirkung an, wie bei älteren Naturalisten, die sich dieser Wirklichkeit ganz subordiniert haben und sie durch Studien, treue Nachahmung der einzelnen Erscheinungsmomente und durch Erfahrungsnormen bis zu objektiv überprüfbaren perspektivischen Grundsätzen und bis zu anatomischer Genauigkeit vollkommen zu erfassen sich bemühten. Bei Brueghel verschiebt sich der Gesichtspunkt! Er ist der Spektator, vor dessen Augen sich das Leben entrollt und der es als eine Einheit sieht. Es handelt sich nicht darum, der Wirklichkeit eine künstlerisch begriffliche, idealisierte Welt entgegenzustellen, doch auch nicht nur um einzelne Erscheinungsfaktoren der Wirklichkeit, sondern um einen neuen Begriff der Realität des ganzen menschlichen Daseins, wie er sich dem betrachtenden und nachdenkenden Geiste erschließt. Der Nachdruck liegt auf der Einsicht des Künstlers, er entdeckt gleichsam das soziale Leben der Menschen in seinen natürlichen vitalen Merkmalen, Kräften und Zusammenhängen, und indem er diese Entdeckungen — wahrlich nicht die geringsten des großen Entdeckungszeitalters — künstlerisch (poetisch und bildmäßig) gestaltet, erhebt er sich und den Beschauer zu einer höheren Stufe des Lebensbewußtseins.

Diese Auffassung der Umwelt spiegelt sich auch in der räumlichen Darstellung und in ihrem Verhältnis zum Künstler und Beschauer. In dem Naturalismus des fünfzehnten Jahrhunderts waren der Künstler und die Darstellung koordiniert, es verbindet sie die Vorstellung einer objektiven Gesetzmäßigkeit, die von dem Kunstwerke abzulesen ist. In dem neuen Idealismus der Italiener, der das Kunstwerk über die natürlichen Bedingtheiten gestellt hat, wendet sich der Blick, das Reale mit dem Überrealen verbindend, immer mehr nach oben. Bei Brueghel ist er von der hohen Warte einer subjektiv induktiven Lebensanschauung und Lebensweisheit nach unten gerichtet auf die Gesamtheit des Lebens, deren Darstellung und Deutung eine der Hauptaufgaben der nordischen Kunst geworden ist.

Brueghel hat dadurch ein kompositionelles Prinzip geschaffen, welches von dem zweiten großen subjektiv orientierten des sechzehnten Jahrhunderts, jenem Michelangelos diametral entfernt war und dementsprechend auch andere Früchte tragen mußte. Michel-

als eine nicht nur besonders charakteristische, sondern auch durch kompositionelle Kunst zur konzentriertesten Wirkung erhobene pars pro toto — vor Augen. In dem mit ordnender Überlegung dargestellten Symposion siegt zu allerletzt doch elementare Ungebundenheit und alle Fesseln sprengende Kraft der natürlichen Menschenexistenz.

Und aus ihren Tiefen entstehen neue, nicht mit denen der Fabel identische Hauptfiguren der Darstellung; zum Beispiel die beiden Bauern, die die Türen ausgehängt haben und auf diesem improvisierten Servierbrett Speisen hereinschleppen, der Schenkbursche und die Dudelsackpfeifer; Gestalten, die die massiven Genüsse der Dorfbewohner veranschaulichen und zugleich Typen einer neuen Wesenhaftigkeit sind, die von den Normen der körperlichen Schönheit der Alten und ihrer italienischen Erben ebenso entfernt ist wie von der geistigen Idealisierung der gotischen Periode, die als Abglanz einer spiritualistischen Weltanschauung entstanden ist.

Noch deutlicher treten uns solche Typen in den Figuren der »Dorfkirchweih« entgegen, am schärfsten ausgeprägt in denen der Tanzenden. Sucht man nach Analogien für diese plump und schwer und doch zugleich leidenschaftlich dem Tanze sich ganz hingebenden Gestalten, die die äußerste Negation des klassischen Begriffes der Grazie in seinen antiken, gotischen und humanistischen Wandlungen zu sein scheinen, so denkt man unwillkürlich an Dürers tanzendes Bauernpaar. Brueghel hat wohl dieses Blatt gekannt. Wie groß ist aber die Verschiedenheit in der Auffassung und Bedeutung der Darstellung! Bei Dürer handelt es sich um ein naturalistisches Einzelmotiv, in dem eine Fülle von Naturbeobachtung mit grotesken Figuren vereinigt wurde; als wären sie für ein Bilderbuch gezeichnet, in dem auch die wunderbaren Tier- und Pflanzenstudien oder Landschaftsbilder Dürers Platz gefunden hätten. Bei Brueghel ist die Treue der Naturwiedergabe nicht das Hauptziel der Darstellung. Der Nachdruck liegt nicht auf der Einzelbeobachtung, sondern auf der Gesamtwirkung der Figuren, auf der zwingenden Kraft der vereinfachten Linien und Flächen und auf dem einheitlich packenden Bewegungseindruck. Mutatis mutandis besteht hier ein ähnliches Verhältnis wie etwa zwischen Donatello und Michelangelo: aus naturalistischen Studien entsteht monumentale Synthese, wobei bei Brueghel die Erhebung über den Einzelfall nicht in funktioneller Idealität und Potenz der Formen und Bewegungen besteht, sondern in der auf natürlicher äußerer und innerer Verschiedenheit der Menschen und ihrer gesellschaftlichen Schichtung beruhenden typischen Wirkung der Gestalten. Sie verkörpern zum Beispiel nicht die Beherrschung der Körperformen, der Körpergliederung, der Körperbewegung als ein primäres Kunst-



die beiden, wie die Deckenbalken über ihnen, orthogonal zur Bildfläche verlaufenden Figurenreihen der Teilnehmer des Gastmahles erscheinen als ein Glied des konstruktiven Systems, so daß man glauben könnte, es sei Selbstzweck geworden. Erst bei genauerer Betrachtung nimmt man wahr, daß es dem geistigen Inhalte der Darstellung zu dienen hat: die perspektivischen Linien laufen genau über dem Haupte Christi zusammen und stellen ihn auf diese Weise in den Mittelpunkt der ganzen Darstellung. In zweifacher Weise wird dadurch die Gastmahlsszene trotz der scheinbaren Freiheit der Darstellung einer festgefügten und in sich begrenzten Ordnung subordiniert: durch den Raumkörper, innerhalb dessen sich alles abspielt, und durch das künstlerische Zentrum, die künstlerische Dominante, die zugleich die geistige ist und in der alles zusammenfließt. Bei Brueghel waltet ein ganz anderes Prinzip. Die perspektivische Konstruktion ist da ein Hilfsmittel ohne selbständige künstlerische Bedeutung und Betonung, die beiden Reihen der Sitzenden schneiden ihre Tiefenlinien und bilden zusammen mit einer dritten Figurenreihe einen Keil, dessen Spitze zu der Tür des Raumes hinausragt, die Szene mit den Vorgängen außerhalb des Innenraumes verbindend, worin ein weiteres Mittel liegt, die Geschlossenheit der Darstellung aufzuheben. Das ganze Dorfleben ist mit ihr vereinigt und strömt, sich am Eingang stauend, in den Festraum hinein. Die Braut aber, die Hauptperson des Festes, steht nicht im Mittelpunkte dieser Bewegung, sondern gleichsam an ihrem Ufer, man muß sie erst suchen (den Bräutigam findet man gar nicht), so daß die eigentlichen Helden der Begebenheit nicht die Darstellung beherrschen, wie es in Italien selbstverständlich ist, sondern nur den äußeren Vorwand einer bildlichen Erfindung bedeuten, deren eigentlicher Zweck die Schilderung des Volkslebens ist. Doch nicht als unregelmäßig zerstreute homogene Masse dargestellt wie in den Bildern vor dem Jahre 1564, sondern im Sinne der Italiener künstlerisch diszipliniert und mit einer Anordnung verbunden, die dem frei aufgelösten Wirklichkeitseindruck eine komplizierte Synthese und Steigerung gegenüberstellt. Deren Inhalt ist allerdings ganz anders beschaffen als bei den Italienern. Es führt hier künstlerischer Zwang dem Beschauer nicht in sich begrenzte formale Gebilde, sondern einen Lebensausschnitt in der eigentlichen Bedeutung des Wortes —



teristik, die mehr als auf der mechanischen Nachahmung des Lebens, auf dem geistigen Eindringen in seine Tiefen beruht.

Der neuen Auffassung des Typischen schließt sich auch die von der Anschauung zur Einsicht und von der Einsicht zur Erzählung fortschreitende Sprache der Darstellung an; sie ist monumental vereinfacht und mehr auf der inneren lebendigen Vorstellung aufgebaut als auf dem Bestreben, die sinnliche Erscheinung nach jeder Richtung hin erschöpfend wiederzugeben.

Das Modellstudium und selbstverständlich auch jede Norm weicht gleichsam Erinnerungsbildern, aus denen Brueghel mit unfehlbarer Sicherheit das für die Gegenüberstellung und Unterscheidung der verschiedenen Gestalten und Dinge in Zeichnung, Modellierung und im Kolorit Wesentlichste zu wählen wußte. Die Zeichnung ist weder beschreibend, wie bei den älteren Niederländern, noch ein Mittel der Zergliederung und des Aufbaues der Formen und kompositionellen Gebilde, wie in der florentinisch-römischen Schule, noch ein Mittel, die optische Verbindung der Körper mit dem sie umgebenden Raume darzustellen, wie bei den Venezianern, sondern bringt dem Beschauer zum Bewußtsein, was für die Gegenstände besonders signifikant ist und wodurch sie sich der Einbildungskraft am stärksten eingeprägt haben. Dies führte teilweise zu einem flächenhaften Eindruck, so daß die Silhouette die Darstellung zu beherrschen scheint, teilweise wiederum zu einer Reduktion der plastischen und räumlichen Wirkung der Körper auf einfache Grundformen, bei denen alle Einzelheiten einer mehr summarischen Betonung der Rundung oder flächenhafter Begrenzung weichen mußten. Dementsprechend herrschen auch im Kolorit die ungebrochenen bunten Lokalfarben vor. Es sind dies Merkmale, die man bei Brueghel weit zurückverfolgen kann und die sich ebenso organisch als mannigfaltig aus seinem Bestreben, die Lebenskomplexe in ihrer kaleidoskopischen Wirkung und doch auch in ihren Einzelfaktoren zu erfassen, ausgebildet haben. Was jedoch in älteren Bildern mehr oder weniger auf einzelne Akzente beschränkt war oder in einem mosaikartigen Aneinanderreihen bestand, vereinigt sich in den letzten Gemälden untrennbar mit der neuen, kunstvoll abgewogenen Komposition. Ihr Ausgangspunkt war die Totalität eines Lebensausschnittes mit seinem ganzen Reichtum an Lebensbetätigung, Gegenständen, Formen und Farben, mit seinem Beieinandersein und Füreinandersein, mit seinen äußeren und inneren Zusammenhängen. Aus dieser Einheit sondern sich nun die einzelnen Figuren und Dinge in der Verschiedenartigkeit ihrer sinnlichen Erscheinung und weit mehr noch durch die Beobachtung ihrer Eigenart und Wesenhaftigkeit in der Gesamtheit des geschilderten Lebensbildes ab.





problem, demgegenüber die individuelle Abwandlung nur ein Kleid ist, in welches die grundsätzliche Erkenntnis eingehüllt wird. Im Gegenteil; in den in bestimmter Weise durch gesellschaftliche Zustände begrenzten Tatsachen, wie in der kompakten Plumpheit der Bauern und in der vierschrötigen Unkultiviertheit ihrer Bewegungen liegt der Ausgangspunkt und Sinn des Motivs, und dieser Inhalt wird in engster Verkettung mit der ganzen Komposition zur typischen Bedeutung erhoben. Bei aller scheinbaren Freiheit schließt sich die Komposition der kunstvollen Abgewogenheit der übrigen Gemälde aus Brueghels letzten Jahren auf das engste an. Abermals wird sie durch diagonale Anordnung beherrscht. Eine Diagonale ist gegeben durch die Richtung der Dorfstraße, die von links nach rechts zu der Kirche im Hintergrund führt. Die ruhigen, sich allmählich herabsenkenden und dann zur Kirche wiederum erhebenden Linien der Häuser begleiten ihren Verlauf, und entlang dieser Häuser sieht man die Dorfbevölkerung zur fröhlichen Unterhaltung vereinigt, deren Schauplatz die quer durch das Bild sich hinziehende Dorfstraße bildet. Dieser Bewegungszug wird nun durchkreuzt durch einen anderen, von rechts nach links ebenfalls quer durch das Bild sich fortpflanzenden. Sein Ausgangspunkt — und man wäre versucht zu sagen sein Sinnbild — ist das tanzende Paar rechts im Vordergrunde. Die beiden wuchtig auf den Tanzboden vordringenden Rückenfiguren wirken als Quelle einer starken Bewegungsempfindung in der Richtung ihres Vorstürmens. Erhöht wird dieser Eindruck durch die Lockerung der Komposition in dieser Richtung, wie auch durch die zweimalige Wiederholung des Motivs des tanzenden Paares auf dieser freien Bahn. Bis in das gegenüberliegende Haus reicht die Bewegungswelle, die in seitlicher Ausbreitung durch das jugendliche Paar im Hintergrunde und durch das Kinderpaar im Vordergrunde verstärkt wird.

So wird die Ruhe der Situation durch eine kontrapostische Bewegungsorientierung durchbrochen und dadurch mit dramatisch gesteigertem Leben erfüllt, wobei an Stelle des tragischen Unterganges und der dunklen Schicksalsmächte Gewalten und Spannungen getreten sind, die das Leben in seinen hellen Höhepunkten beherrschen.

Diese fröhliche Lebensdramatik ist der Hintergrund, von dem sich die Tanzenden abheben. Sie sind, mit seinem bunten Gewebe verbunden und doch auch ihm entgegengestellt, Analyse und Synthese zugleich, nicht idealistische Abstraktion oder naturalistische Exemplifikation, sondern zur höchsten Eindringlichkeit erhobene Charak-

der Kunst, wie auch ein bewußtes Jenseits-der-Wirklichkeit-Stehen; bei Brueghel nur ein Mittel zum Zweck. Dieser Zweck bestand in einem durch künstlerische und poetische Verarbeitung der Erfahrungen, über die unmittelbare Buchung der Tatsachen hinaus zur Wahrheit und zu erhebender Bedeutung höherer Ordnung verwandelten Abbild der Wirklichkeit, der Natur, des realen Lebens.

Darin lag der entscheidende Schritt zu der holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, deren Blüte eine allseitige Verwirklichung des neuen Programms war, welches Brueghel der künstlerischen Natur- und Lebensschilderung erschlossen hat. Anderseits führte von der Verschmelzung »romanistischer Elemente« mit der Verankerung der Kunst im realen Sein auch zu Rubens eine Brücke, so daß die beiden Äste der niederländischen Malerei der Barockperiode mit Brueghels Entwicklung zusammenhängen.

Doch auch weiter noch können die Fäden gesponnen werden; denn universalgeschichtlich war Brueghel, wie schon betont wurde, auf dem Gebiete der Malerei der erste große und bahnbrechende Vertreter jener dem natürlichen Leben zugewandten realistischen Orientierung der Kunst, die zu den konstitutiven Faktoren der europäischen Kunst im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert zu zählen ist, im neunzehnten Jahrhundert die allgemeine Führung besaß und ihren Gipfelpunkt erreichte, um im zwanzigsten Jahrhundert fast mit einem Schlage in dieser Führung durch eine heterogen verschiedene abgelöst zu werden. Im höchsten Grade lehrreich ist es aber, daß ihr Ursprung in der geistigen Bewegung des Manierismus zu suchen ist.



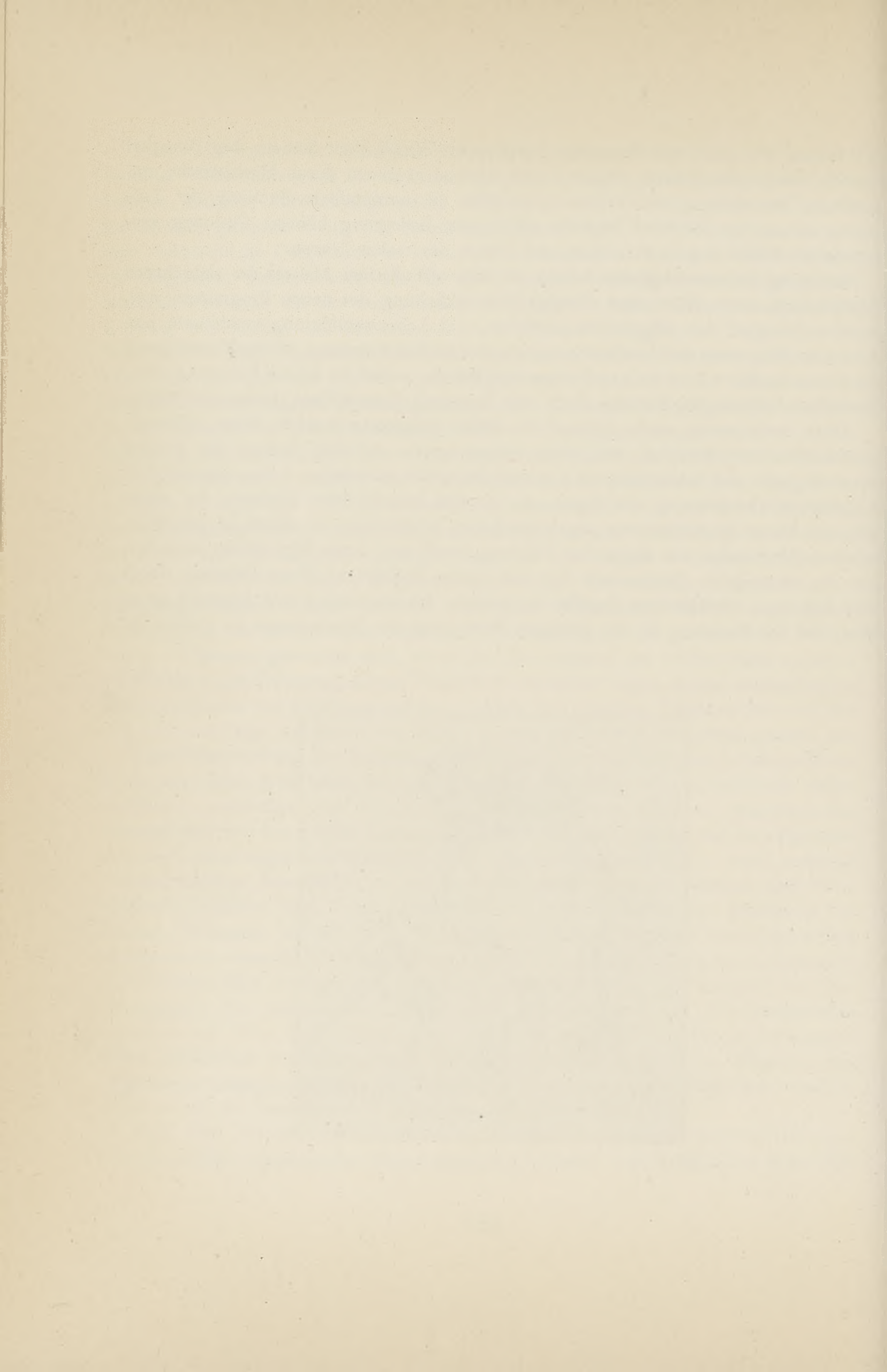
Nicht alle Seiten von Brueghels Kunst sind in diesen Bemerkungen besprochen worden. Vieles wäre noch zu ergänzen, doch das Gesagte dürfte genügen, um darzulegen, daß ihre Entwicklung andere Maßstäbe erfordert als die, nach welchen sie gewöhnlich gemessen wird. Die Bedeutung seiner Werke wird durch Hinweise auf ihre volkstümliche Originalität in keiner Weise erschöpft. Brueghel war nicht nur ein origineller, sondern auch ein für die Weiterentwicklung der inhaltlichen und formalen Probleme in der europäischen darstellenden Kunst ebenso maßgebender Künstler wie Raffael und Michelangelo, wie Tizian, Correggio und Tintoretto. Im Rahmen der niederländischen Kunst des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts kann man ihn nur mit Jan van Eyck vergleichen, dessen Werk er vollendet, aber auch überwunden hat, wie Michelangelo das seiner Florentiner Vorgänger. Jan van Eyck hat die Normen der mittelalterlichen bildlichen Erfindung gesprengt, indem er Naturstudien in den Mittelpunkt des künstlerischen Verhältnisses zur Umwelt erhoben hat. Mit diesem formalen Aufstieg der Wirklichkeit konnte jedoch bei ihm, der ganzen geistigen Sachlage des Zeitalters entsprechend, noch nicht auch die Souveränität des realen Lebensbegriffes verbunden sein, so daß ein Dualismus der äußeren Beobachtung der Natur und des allgemein geistigen, nach wie vor religiös bedingten Inhaltes der Kunst bestehen blieb. Diesen Gegensatz hat Brueghel überwunden. Über äußere Erscheinungsmerkmale hinaus erstreckt sich seine Beobachtung auf die natürlichen Bedingtheiten des menschlichen Daseins, die ihm zur Quelle der künstlerischen Wahrheit und Erhebung geworden sind. Es ist dies der Abschluß des Widerstreites zwischen Offenbarung und Erfahrung, dessen Wurzeln im Mittelalter liegen, dessen zweites Kapitel die Emanzipation der Erfahrung auf dem Gebiete der formalen Probleme war und der nun mit dem Siege der Erfahrung in der ganzen Auffassung des Lebens geendet hat.

Diese Überwindung des formalen Naturalismus durch inhaltlichen Lebensrealismus fiel in eine Zeit, deren Geist weniger ein wissenschaftlicher als ein spekulativ philosophischer, poetischer und künstlerisch gestaltender war. Und so erscheinen bei Brueghel wie bei den großen Dichtern der manieristischen Periode und der folgenden Zeit die Schilderungen der Menschen und Lebensverhältnisse nicht — noch nicht als verstandesmäßige Beweisführung, sondern verflochten nach Grundsätzen und Wirkungsmöglichkeiten einer kunstvollen künstlerischen Komposition und poetischen Erfindung. Während Jan van Eyck die Naturbeobachtung von den kompositionellen Problemen im wesentlichen losgelöst, das heißt die Unerschöpflichkeit der individuellen Naturformen dem Zwange der Komposition entzogen hat, gab Brueghel die Unabhängigkeit des subjektiven künstlerischen Naturstudiums von der Komposition wiederum auf. Wie die Italiener — und durch sie angeregt — stellte er der unendlichen Variabilität der Natur einen geschlossenen und einheitlichen künstlerischen Organismus entgegen, in dem die Naturanschauung nicht eigene Wege geht, sondern unlösbar mit der kunstvollen Komposition verbunden wird.

Nach dem Vorbilde der Italiener, doch nicht in ihrem Sinne. Bei den Italienern war ein solcher künstlerischer Organismus der Inbegriff und vielfach das letzte Ziel

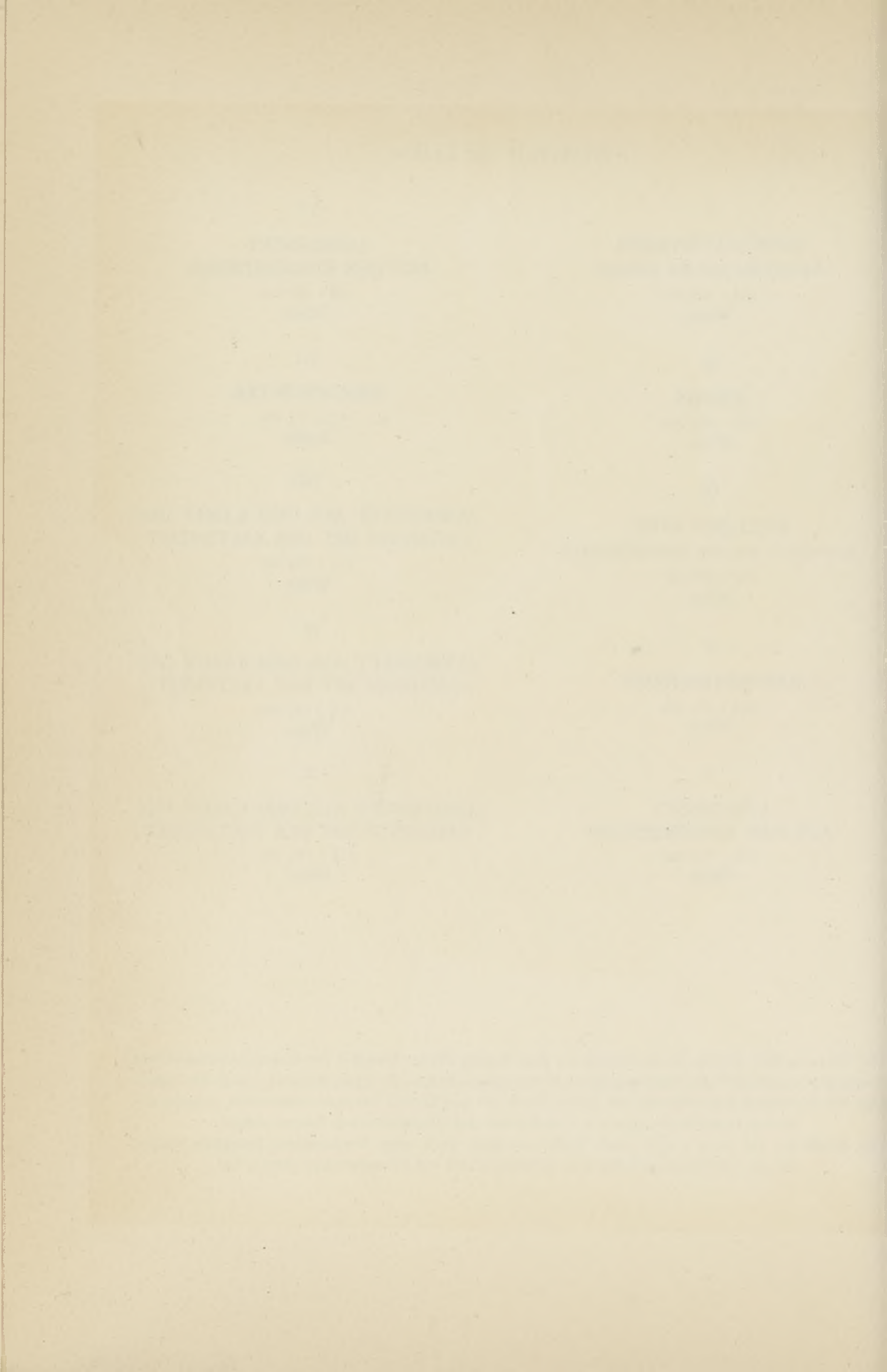
Verzeichnis der Tafeln

Der Text von Max Dvořák ist ein Auszug aus dem Kapitel »Pieter Brueghel der Ältere« aus dem bereits klassisch gewordenen Werk »Kunstgeschichte als Geistesgeschichte« (R. Piper, München, 1924). Als Grundlage für die farbige Reproduktion der Tafeln diente die von Dvořák besorgte wundervolle Ausgabe der Wiener Gemälde Brueghels in Lichtdrucken der Österreichischen Staatsdruckerei.
Die Abbildung auf Seite 5 gibt einen Stich von Cock nach einer Vorzeichnung Brueghels wieder. Bei der Abbildung auf Seite 9 ist die Autorschaft von Brueghel nicht ganz sicher.



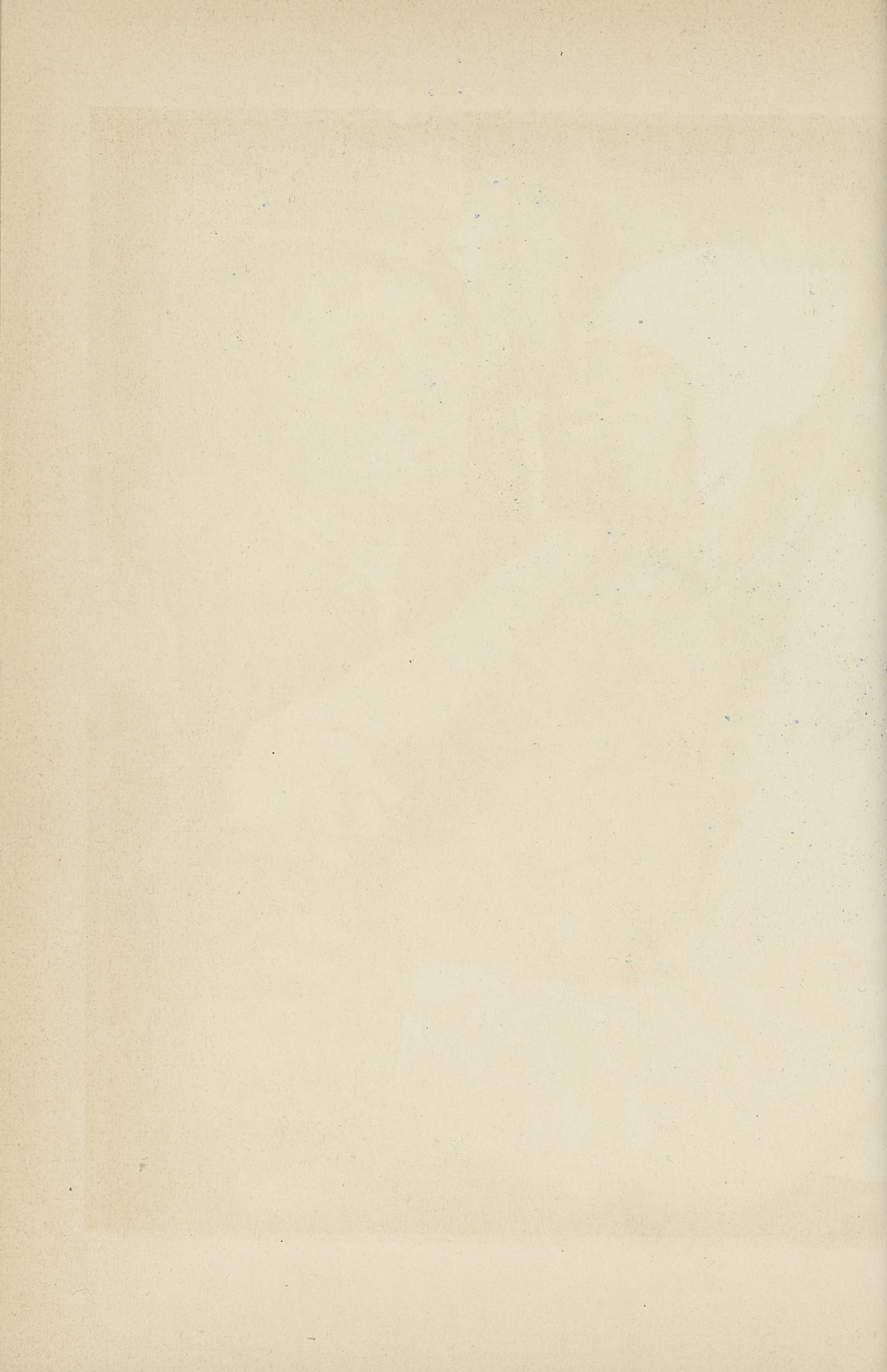


I



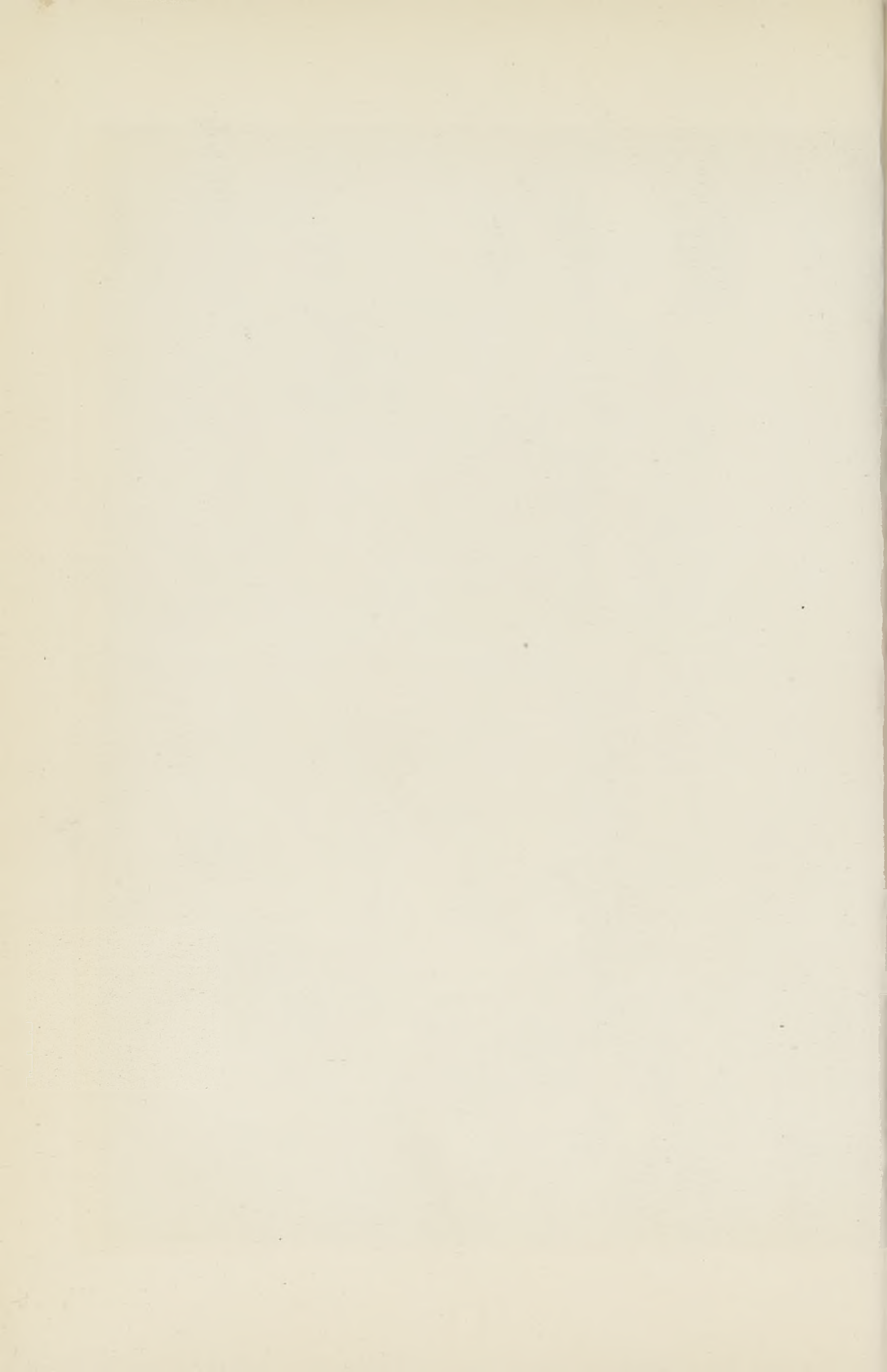


II



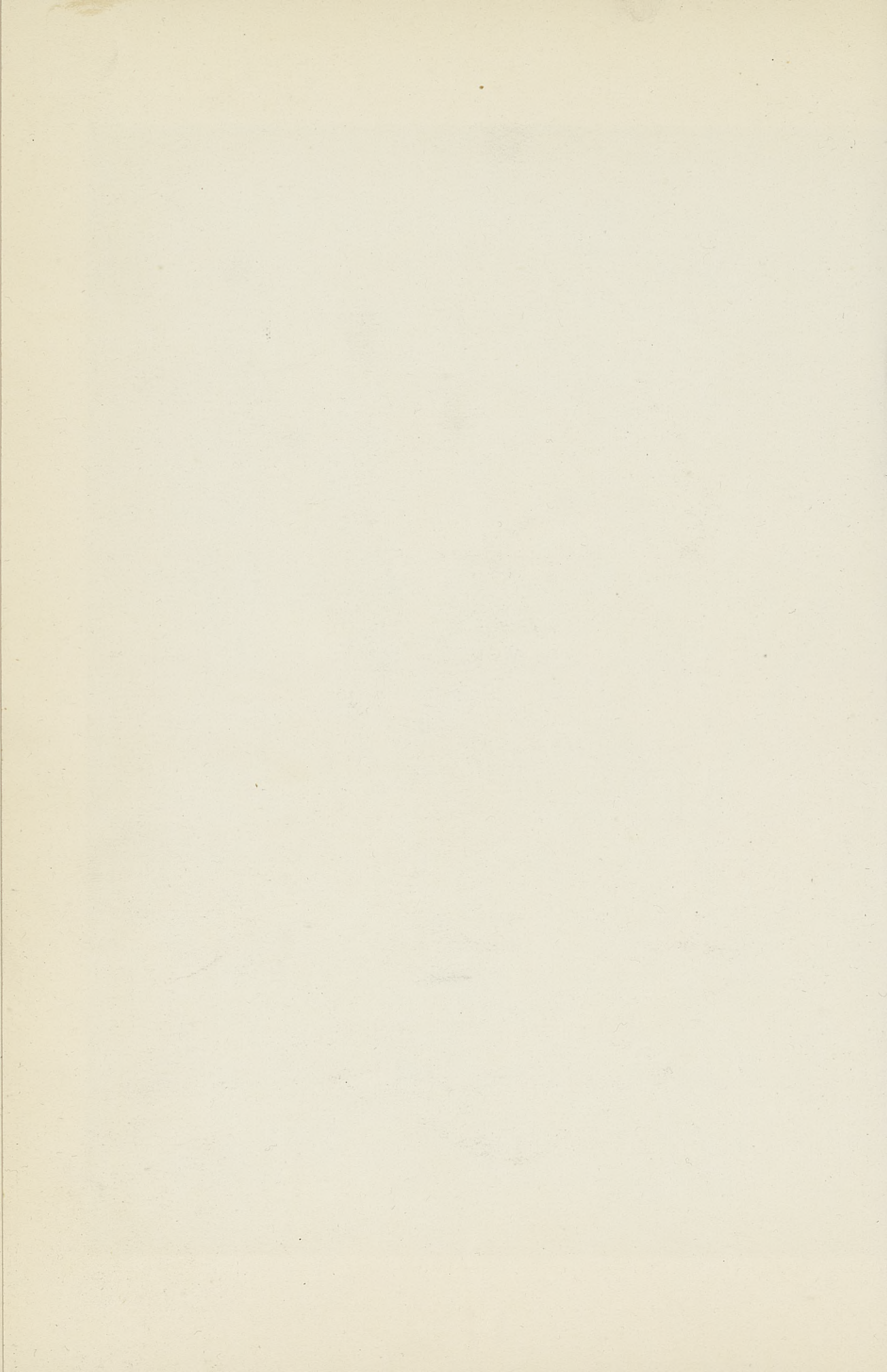


III





IV



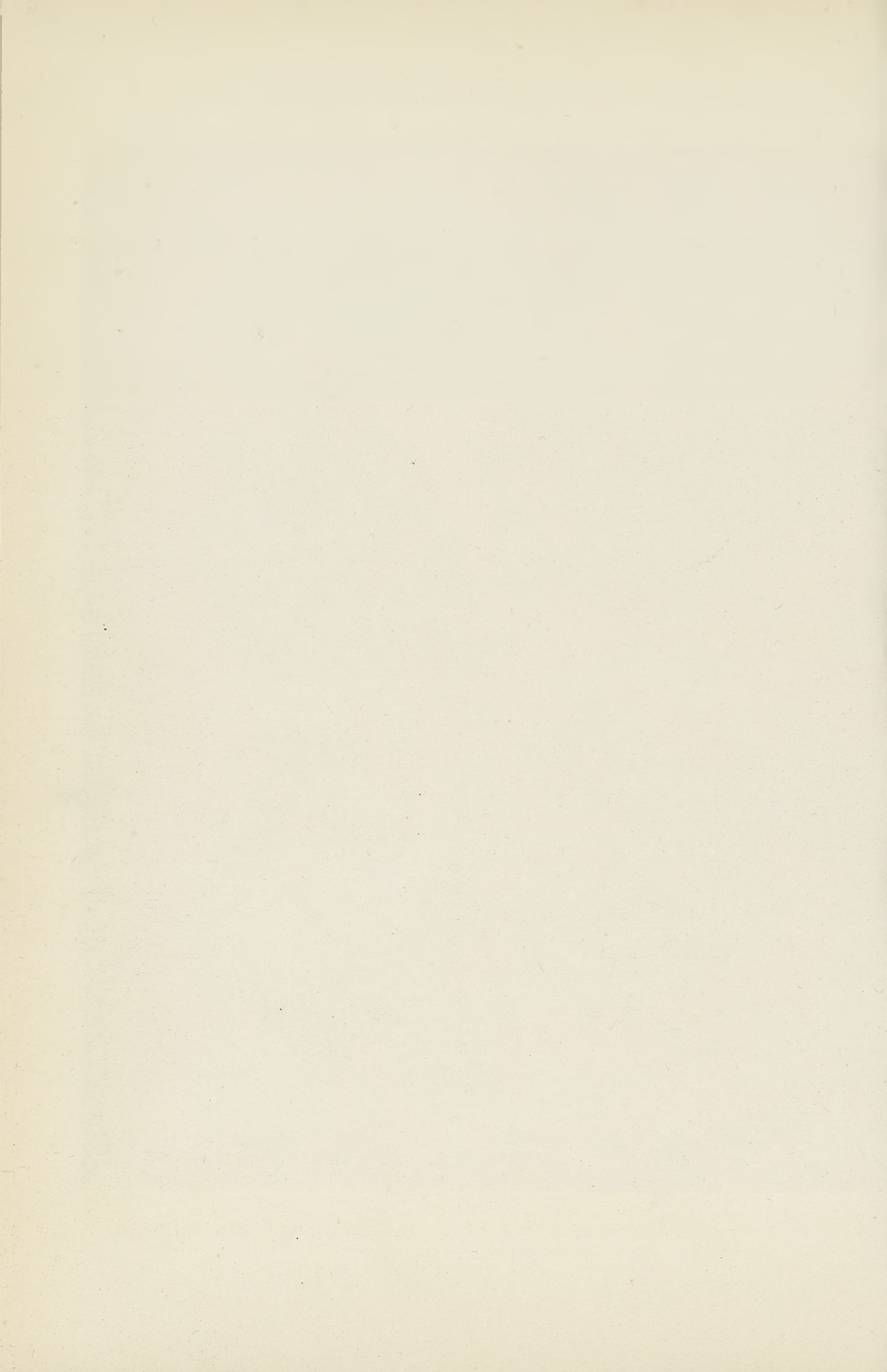


V





VI





VII



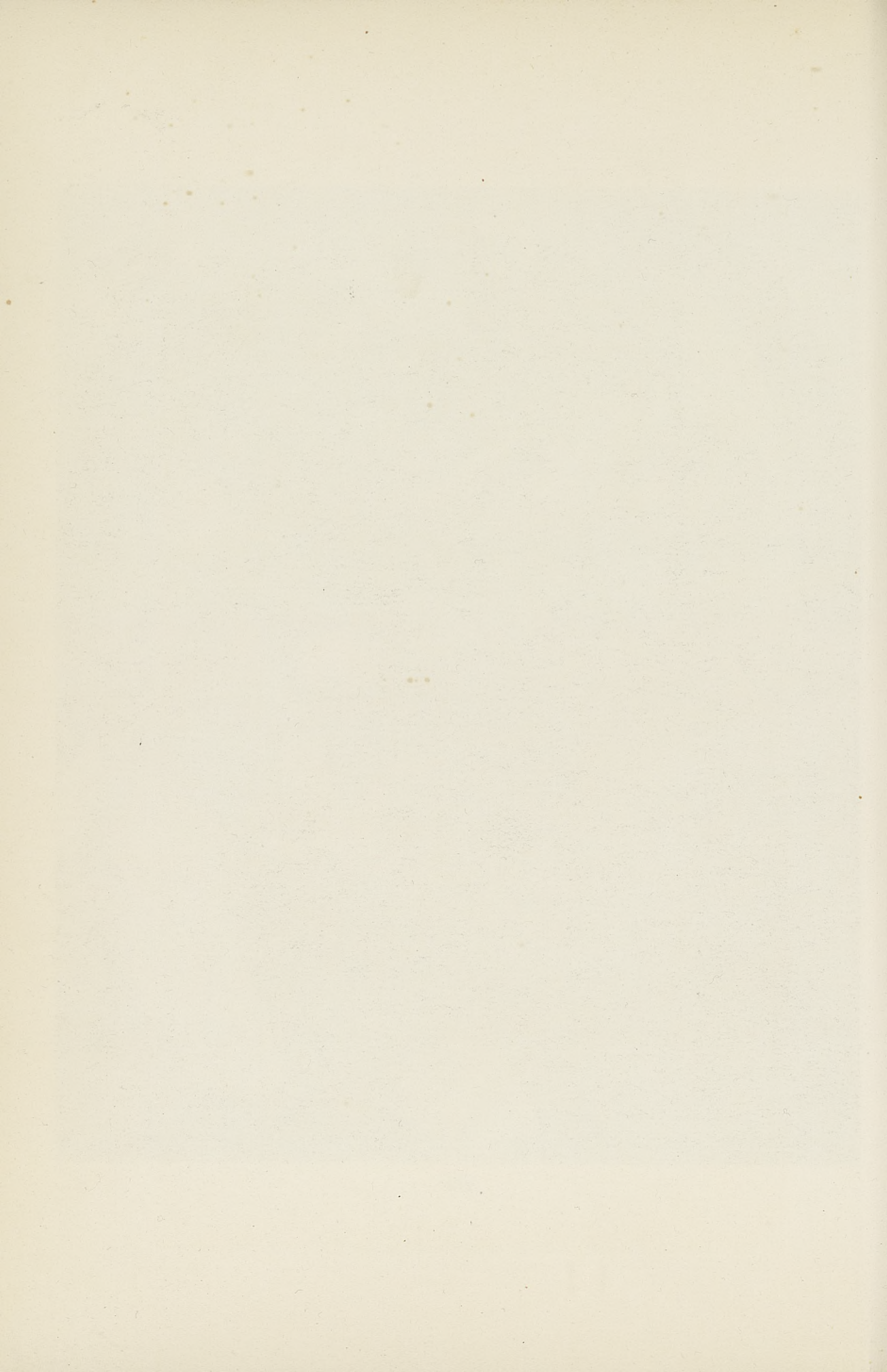


VIII





IX





X





DIE SILBERNEN BÜCHER IM URTEIL DER KRITIK:

Wie es möglich ist, für diesen Preis etwas so Schönes und Mustergültiges zu schaffen wie diese Sammlung von elf Dürerschen Aquarellen in ausgezeichnetem Offsetdruck, ist dem Laien ein Rätsel.

Unsere Arbeit, Berlin

Die Unzahl von Bildunternehmen wird unterbrochen von dieser neuen Reihe in Buchform gesammelter Gemälde. Liebe für Farben, Kenntnis der ausdrucksfähigen Offsetkunst, Sinn für hochwertige Ausstattung, niedrige Preishaltung haben sich im vorliegenden 1. Band vereinigt mit berufenem Zeugnis (Prof. A. E. Brinckmann) über die Kunst Dürers . . . Ungeschmälertes Lob gilt den Bildern im Achtfarbendruck; Hauch- und Mischtöne geben die klare Eindringlichkeit der Vorlage ebenso gut wieder wie die tiefliegenden Grundfarben.

Buch und Leben, Nürnberg

Diese beiden Silbernen Pappbände (A. Dürer und P. Brueghel), die den Anfang einer Serie bilden, zeichnen sich ebenso durch eine gediegene, vornehme Ausstattung wie durch ihre wenn auch kurzen, so doch sehr aufschlußreichen Einführungstexte aus . . . Die Wiedergaben, die insbesondere den Aquarellen Dürers gerecht werden und deren mitunter miniaturenartig wirkendes Kolorit schön zur Geltung bringen, sammeln sich zu einem genußreichen Bilderbuch, in dem man in Stunden der Entspannung gerne blättern wird.

E. M. in „Österreichischen Rundschau", Wien

Schon ohne die einleitenden Worte des Herausgebers, J. Bernharts, wären die zehn Bildtafeln der Deutschen Madonnen in ihrer farbigen, musterhaften Wiedergabe Grund genug, das Büchlein über alle Weihnachtsgaben des Buchmarkts, über alle Geschenkliteratur überhaupt zu stellen . . .

Stettiner General-Anzeiger

„Die Silbernen Bücher", die sich im Vorjahr durch Dürers Landschaftsaquarelle mit gutem Recht Freunde erwarben, treten mit zwei neuen Bänden vor uns: Deutsche Madonnen und Pieter Brueghels Landschaften. Wieder grenzt das edle Druckverfahren an die Wirkung bester Lichtdrucke.

Kasseler Neueste Nachrichten

Eine Pionierarbeit auf dem Gebiet des ausschließlich farbigen und trotzdem wohlfeilen Kunst-Bilderbuches ist hier mutig angepackt und verdient Förderung.

Die Woche, Berlin

Köstlich ist das Brueghel-Bändchen mit den Wiener Jahreszeiten-Bildern. Zoege von Manteuffel läßt das „Verbundensein mit dem Erdgeist" als Leitmotiv in einer knappen und doch sehr wesentlichen Studie über den „Bauernbrueghel" immer wieder durchklingen. Wer Freude schenken oder sich selbst bereiten will, kann das mit den „Silbernen Büchern" tun. Sie sind kostbar — aber nicht kostspielig.

General-Anzeiger der Stadt Wuppertal

Man erkennt dankbar den Fortschritt der Wiedergabeverfahren an — denn wenn auch Offsetdrucke niemals auch nur annähernd die Originale zu ersetzen vermögen, so sind sie doch den schauderhaften Vierfarbendrucken, die so viele Jahrzehnte den Kunstgeschmack vergiftet haben, unendlich überlegen, weil sie in gesteigertem Maße anzudeuten vermögen, welch ein Zauber dem Original innewohnt und weil sie deshalb geeignet sind, zum Original hinzuleiten.

E. S. in Hamburger Nachrichten

Wir können uns kaum schönere Geschenke zum Fest denken als diese wundervollen Kunstbücher.

E.-E. A. im „General-Anzeiger für Bonn"

DIE SILBERNEN BÜCHER IM URTEIL DER KRITIK:

Von geradezu zauberhafter Schönheit und, was die Auswahl anbetrifft, seltener Erlesenheit sind die drei bisher vorliegenden Bände der Verlagsreihe „Die Silbernen Bücher“: A. Dürer, Landschaftsaquarelle, Deutsche Madonnen und P. Brueghel, Landschaften.

W. Oschilewski

in „Das Deutsche Wort“, Berlin

Ein ausgezeichnetes Unternehmen sind die „Silbernen Bücher“ des Verlages Woldemar Klein, Berlin. Hier ist jede Klage über zu hohe Preise der Bücher unsinnig ... Das non plus ultra des wohlfeilen guten Vielfarbendrucks scheint nun bald erreicht, besonders auf Brueghels Herbstbildern. Da fehlt kein Ton der melodischen Melancholie. Aber auch jene Madonnen auf Goldgrund sind wunderbar. Man kann nur wünschen, daß diese Sammlung recht guten Erfolg habe, damit sie fortgesetzt uns die unendlichen Reichtümer der Kunst so handlich und unverfälscht offenbare. Es ist geradezu Ehrenpflicht, das Unternehmen zu fördern.

R. Paulsen

in „Buch und Volk“, Leipzig

Diese kostbare Veröffentlichung der schönsten Landschaftsaquarelle Dürers, die den herrlichen, weit in die Zukunft weisenden Auftakt der deutschen Landschaftsmalerei darstellen, bildet den verheißungsvollen Anfang einer neuen Kunstbücherserie „Die silbernen Bücher“. Der Berliner Kunsthistoriker A. E. Brinckmann kennzeichnet in seiner Einleitung Dürers künstlerische Sendung in der deutschen Landschaftsmalerei, die allerdings ohne die ihrer Bedeutung entsprechende Nachfolge blieb, und gibt in sorgsamer Einzelanalyse eine Datierung der Blätter. Jedem Kenner und Kunstfreund wird vor allem die technisch vollendete Wiedergabe der Aquarelle Freude bereiten.

Dr. Heinz Stephan

in den „Dresdener Neuesten Nachrichten“

Dieses Büchlein (A. Dürer, Landschaftsaquarelle) sollte zum Hausbesitz jedes Deutschen werden, denn das sind nicht Bilder, die man durchblättert, sondern meisterhaft wiedergegebene Landschaften, deutsch geschaut und zugleich in inniger Naturverbundenheit, mit Raumtiefe, mächtig aufgebaut und doch wieder schlicht wiedergegeben und durchweht vom Atem der Schöpfung ... Man wird sie daher immer wieder vornehmen und dabei unseren größten Maler vielleicht noch inniger erleben als bei der ehrfurchtsvollen Schau seiner Meisterwerke.

Prof. K. Guenther, Freiburg i. Br.

in „Unser Vaterland“

Dürers Landschaftsaquarelle sind sein köstlichstes und persönlichstes Vermächtnis. Elf der schönsten Blätter sind ausgewählt und mit aller Sorgfalt — durch Vergleich mit den Originalen — in Achtfarbenoffset reproduziert worden. Brinckmanns Einführung ist eine sehr treffende Berichtigung veralteter Anschauungen und einiger Sehfehler früherer Beobachter ... Die Gewinne „eines gotischen Herzens und eines italienisch bereicherten Auges“ werden von Brinckmann klug und gewissenhaft gebucht.

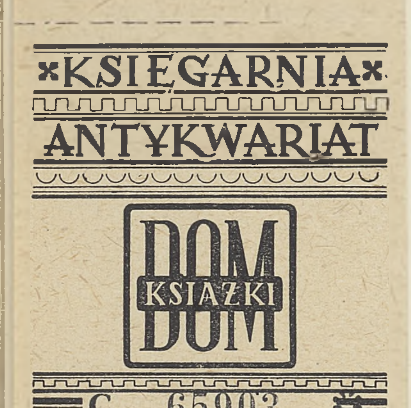
Geh. Rat Prof. Dr. Wilhelm Waetzoldt

in „Reclams Universum“, Leipzig

Uneingeschränkt kann man hier (Dürer, Landschaftsaquarelle) von einer besonders erlesenen Gabe sprechen ... Die Wiedergabe der Originale ist mit einer derartigen künstlerischen Vollkommenheit geschehen, daß sie wirklich einen Ersatz und eine vollgültige Vorstellung bietet ... Prof. Brinckmann führt in die Schönheit dieser Blätter, in formaler, farbiger, nationaler und geistiger Beziehung vorbildlich ein.

Dr. Georg Lill

in „Die Christliche Kunst“, München


C 65903
KSIĘGARNIA
ANTYKWARIAT
DOM KSIĄŻKI DOM
C 65903